BIS

Johann Sebastian Bach

BACH COLLEGIUM JAPAN

Masaaki Suzuki

45

Gelobet sei der Herr

CANTATAS ▸39 ▸129 ▸187

SUPER AUDIO CD

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Cantatas 45 · Leipzig 1726

Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39 — 20'20

Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis (23. Juni 1726)
Text: Meiningen 1704; [1] Jesaja 58, 7–8; [4] Hebräer 13, 16; [7] David Denicke 1648
Flauto dolce I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

Prima Parte / Erster Teil

1 1. [Chorus]. *Brich dem Hungrigen dein Brot …* — 7'05
2 2. Recitativo (Basso). *Der reiche Gott wirft seinen Überfluss …* — 1'27
3 3. Aria (Alto). *Seinem Schöpfer noch auf Erden …* — 3'26

Seconda Parte / Zweiter Teil

4 4. [Aria] (Basso). *Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht …* — 2'37
5 5. Aria (Soprano). *Höchster, was ich habe …* — 2'58
6 6. Recitativo (Alto). *Wie soll ich dir, o Herr, denn sattsamlich vergelten …* — 1'34
7 7. Choral. *Selig sind, die aus Erbarmen …* — 1'02

Es wartet alles auf dich, BWV 187 — 20'04

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis (4. August 1726)
Text: Meiningen 1704; [1] Psalm 104, 27–28; [4] Matthäus 6, 31–32; [7] H. Vogel 1563
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

Prima Parte / Erster Teil

8 1. [Chorus]. *Es wartet alles auf dich …* — 5'44
9 2. Recitativo (Basso). *Was Kreaturen hält …* — 0'56
10 3. Aria (Alto). *Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut …* — 3'41

Seconda Parte / Zweiter Teil

11	4. [Aria] (Basso). *Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen …*	2'25
12	5. Aria (Soprano). *Gott versorget alles Leben …*	3'50
13	6. Recitativo (Soprano). *Halt ich nur fest an ihm …*	1'19
14	7. Choral. *Gott hat die Erde zugericht' …*	1'57

Gelobet sei der Herr, mein Gott, BWV 129 — 17'28

Kantate zum Trinitatisfest (8. Juni 1727)
Text: Johann Olearius 1665
Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso, Oboe I, II, auch Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

15	1. [Chorus]. *Gelobet sei der Herr …*	3'57
16	2. Aria (Basso). *Gelobet sei der Herr …*	3'23
17	3. Aria (Soprano). *Gelobet sei der Herr …*	3'55
18	4. Aria (Alto). *Gelobet sei der Herr …*	4'36
19	5. Chorale. *Dem wir das Heilig itzt …*	1'29

20 Sinfonia D-Dur für Violine und Orchester, BWV 1045 — 6'28

Sinfonia zu einer unbekannten Kirchenkantate
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino concertato, Violino I, II, Viola, Continuo

TT: 65'42

Bach Collegium Japan *directed by* Masaaki Suzuki

Instrumental & vocal soloists:

Yukari Nonoshita *soprano* · Robin Blaze *counter-tenor*
Peter Kooij *bass*

Kiyomi Suga *flauto traverso* · Masamitsu San'nomiya *oboe d'amore*
Natsumi Wakamatsu *violin*

Bach Collegium Japan

CHORUS

Soprano:	**Yukari Nonoshita**, Yoshie Hida, Aki Matsui, Kristen Witmer
Alto:	**Robin Blaze**, Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	Yusuke Fujii, Hiroto Ishikawa, Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij**, Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Hidenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Atsushi Sugahara
Flauto dolce I:	Shigeharu Yamaoka
Flauto dolce II:	Akimasa Mukae
Flauto traverso:	Kiyomi Suga
Oboe I / Oboe d'amore:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II :	Yukari Maehashi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu *leader*, Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Shiho Hiromi
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Bassono:	Takako Kunugi
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39
To deal thy bread to the hungry

Like the other two cantatas on this recording, the piece for the first Sunday after Trinity in 1726 (23rd June) comes from a period in which – unlike in his first two Leipzig years – Bach no longer presented a new cantata of his own every Sunday, but made more extensive use of compositions by other people. An especially important role was played by cantatas by the Meiningen court composer Johann Ludwig Bach (1677–1731), based on a set of texts for the entire year published in Meiningen in 1704. No less than eighteen cantatas by his relative from Meiningen have been found in J.S. Bach's music collection, and in one particular way Johann Sebastian's involvement with these works influences his own output as well: on various occasions he used the same text source for new compositions of his own. One such work is *Brich dem Hungrigen dein Brot*. As with all of the 'Meiningen' cantatas, it starts with words from the Old Testament (Isaiah 58:7–8), includes a New Testament quotation in the middle (Hebrews 13:16) and ends with a chorale. These elements are linked by freely written texts for recitatives and arias.

As regards content, the background of the cantata is found in the gospel reading for that day, Luke 16:19–31, with the parable of the rich man and the poor Lazarus; here the parable gives rise not only to an exhortation to love thy neighbour and help others in distress but also to an expression of gratitude for God's succour.

The long, multifaceted Old Testament text that forms the basis of the opening chorus would present a challenge to any composer. With the authority of an experienced musical architect, however, Bach has turned these words from the Bible into a large-scale structure, more than 200 bars long; despite the imposing dimensions, the listener perceives the piece as an intrinsically rounded, harmonically well-defined and comprehensible whole. Bach follows the old formal principle of the motet, which decrees that each conceptual element of the text should have its own distinctive musical representation, and that the movement as a whole consists of a sequence of such sections. Above this, however, he creates a network of connections between formal sections that are sometimes far removed from each other by a variety of means: repetition of parts of the text or of musical procedures, thematic reminiscences, allusions and variations. The orchestra often plays an important role, presenting independent thematic material and instrumental passages. Here it is maybe sufficient to make reference to the obvious division of the movement into three sections, marked by the words 'Brich dem Hungrigen dein Brot' ('to deal thy bread to the hungry'), 'So du einen nacket siehest' ('When thou seest the naked') and 'Alsdenn wird dein Licht herfürbrechen' ('Then shall thy light break forth'). The mature Bach's skill in matters of form and musical setting is here combined with his typical clarity of textual interpretation. At the beginning of the instrumental introduction and, subsequently, during extended passages of instrumental accompaniment, he depicts the breaking of bread in a very original way: as a constant interchange of melodic and textural fragments between the various groups of performers. The harmonic agitation and expressive melodic turns on the word 'Elend' ('poor') are another effective touch.

The three arias are all display pieces. The alto aria has the feel of a quartet, strongly characterized

by *concertante* writing for the solo oboe and solo violin. The New Testament words at the beginning of the second part of the cantata are entrusted to the bass, the traditional voice for the words of Jesus. The vocal part develops freely above an instrumental *basso ostinato* theme, the persistent repetitions of which lend emphasis to the urgency of the words. Then, in the soprano aria, the charming, very *cantabile* vocal part (beginning in the high register on the word 'Höchster' ['Highest']) is combined with a recorder part that is both thematically independent and of a distinctly instrumental character. After a solemn alto recitative, the final chorale summarizes the message of the cantata in a simple four-part setting.

Es wartet alles auf dich, BWV 187
These Wait All Upon Thee

The cantata *Es wartet alles auf dich*, for the seventh Sunday after Trinity, was first performed at the Leipzig church service on 4th August 1726. As with *Brich dem Hungrigen dein Brot*, the source of Bach's text is the Meiningen collection from 1704, and the text is arranged according to a similar pattern: the first part of the cantata opens with words from the Old Testament (Psalm 104:27–28) and the second part with a quotation from the New Testament (Matthew 6:31–32). In terms of content it is associated with the Sunday gospel reading, Mark 8:1–9, with its report of the Feeding of the Four Thousand. The first part of the cantata speaks of the richness of God's gifts, and of how he assures our welfare and that of all creation. In the second part, however, the faithful are urged (on the basis of Jesus' words from the Sermon on the Mount) not to worry about their nourishment and daily needs. At the same time they are encouraged to have 'kindlichem Vertrauen' ('childlike faith') in God, to be confident and grateful.

As was the case with *Brich dem Hungrigen dein Brot*, the cantata's large-scale opening chorus is a masterpiece of musical form and artistry that none of Bach's contemporaries could have equalled. A lengthy instrumental introduction, in which the strings and two oboes have a lively interchange, prepares the way for the Bible words, by creating a solemn atmosphere that is nonetheless full of activity. At the same time, from a compositional point of view, it presents thematic material that is important for the inner unity and overall form of the entire movement. The text is dealt with in two principal sections: the words 'Es wartet alles auf dich, dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit' ('These wait all upon thee; that thou mayest give them their meat in due season') are presented in a freely polyphonic, partly canonical setting and then developed in a *fugato* with two themes, accompanied all the time by motifs from the instrumental introduction. By contrast the text that follows, 'Wenn du ihnen gibest…' ('That thou givest them…') begins as a strict choral fugue, to which the instruments gradually add motivic reminiscences from the introduction. Bach rounds off the movement with a stroke of genius: the voices repeat the entire opening text to the music of the second half of the instrumental introduction.

The alto aria starting with the words 'Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut' ('O Lord, you alone crown the year with your goodness') – an explicit allusion to Psalm 65:12 – strikes a beautiful, hymn-like tone and combines this with flexible imagery, for example on the word 'krönst' ('crown')

where coloraturas imitate the jagged contour of a crown, or the depiction of trickling by means of a rapid sequence of descending figures on the words 'Es träufet Fett und Segen' ('Unction and blessing trickle'). Jesus' words in the fourth movement are once again given to the bass, accompanied by the violins in unison and by the *basso continuo*, in a movement full of seriousness and weight. The strict, almost motet-like contrapuntal style also contributes to this expressive attitude. With great skill Bach develops the entire movement from a single thematic device, which appears embellished by the violins at the very start, and at the beginning of the vocal section in its basic form. The following soprano aria forms the greatest possible contrast with its long-held, finely chiselled melodies in the solo oboe and vocal line. It is interrupted unexpectedly by a lively intermezzo on the words 'Weicht, ihr Sorgen…' ('Yield, o sorrows'), where the fleeting oboe figures serve as a graphic emphasis of the exhortation contained in the text, before the movement returns to the peaceful music with which it started.

Some of the movements in this cantata will seem familiar from another context. Bach later used free arrangements of no less than four of them in his *Mass in G minor* (Nos 1, 3–5) – doubtless an indication of the high regard in which he held his cantata from 1726.

Gelobet sei der Herr, BWV 129
Praised be the Lord

Bach's cantata *Gelobet sei der Herr* forms part of his so-called Chorale Cantata year. This cycle of hymn-based cantatas was composed mostly during Bach's second year of service in Leipzig, 1724–25. Bach's plan was to produce a cantata for every Sunday and feast day of the church year, starting with the first Sunday after Trinity, 11th June 1724 and ending on Trinity Sunday (27th May) 1725. Apparently, however, external factors led Bach to end the project before time, however, in February 1725. This involuntary interruption must have irked Bach, but it seems that he did not immediately abandon the project completely. In the following years he added some of the missing chorale cantatas, most probably with the intention of gradually completing the series. All of the later additions, however, differ from the original text conception: whereas in the cantatas from 1724–25 only the first and last strophes of the hymn appear in their original form, the inner strophes being reworked as recitatives and arias, the later compositions make do without reworking the inner strophes and retain the original wording in all of the movements.

Gelobet sei der Herr is one of these later additions: the sources indicate that it dates from 1726 Its liturgical purpose would suggest that it was for Trinity Sunday, 16th June of that year; certain aspects of the manuscript sources, though, would indicate the autumn, specifically a performance at the Feast of the Reformation (31st October). Admittedly the text with its praise of the Holy Trinity points unmistakably towards Trinity Sunday. The festive orchestral forces required, with three trumpets and timpani, go beyond what is found in Bach's other cantatas both for the Feast of the Reformation (BWV 79, 80) and for Trinity (BWV 165, 176 and 194). This may be because Bach imagined the cantata as the culmination of his Chorale Cantata Year.

The beautiful, powerful five-strophe hymn text by the eminent theologian Johann Olearius (1611–

1684) supplies both the content and the form of the cantata. The first three strophes, each beginning with the words 'Gelobet sei der Herr' ('Praised be the Lord') are addressed respectively to God the Father, the Son and the Holy Ghost. The last two strophes, however, deal together with praise of the Holy Trinity.

Bach set the two outer strophes to resplendent, festive music, forming a framework for the three arias that are scored more like chamber music. The outer movements combine the hymn text with a 17th-century tune often used for the chorale *O Gott, du frommer Gott* (*Oh God, You Righteous God*). In the opening chorus, as in most of Bach's chorale cantatas, the hymn appears line by line in the soprano in long note values, embedded in the orchestral texture, while the alto, tenor and bass underpin the *cantus firmus* with agile, thematically independent lines, sometimes emphasizing individual words – for instance the coloraturas on 'gelobet' ('praised') and 'Leben' ('life'). The energetic orchestral part, led by the strings, often lets the oboes emerge as an independent group, and the trumpets' brief contributions highlight the celebratory tone.

The three solo arias could hardly be more different from each other: the bass aria develops from a multi-part continuo *ritornello*, a free *basso ostinato* that frames and divides the movement – while at the same time serving as the thematic basis for the imaginative vocal line. Bach uses the minor key in the soprano aria, no doubt on account of the emotive keyword 'Trost' ('comfort'), which alludes to the term 'Tröster' ('comforter') that has traditionally been applied to the Holy Spirit. A homophonic theme from the flute and violin lends an elegiac quality to this movement, its simple melody featuring an ascending sixth. The piece acquires a special flavour from a short, agile, circling figure that constantly permeates the instrumental parts and evidently alludes to Jesus' words from the gospel passage for Trinity Sunday, John 3:1–15, referring to the work of the Holy Spirit: 'The wind bloweth where it listeth, and thou hearest the sound thereof, but canst not tell whence it cometh, and whither it goeth'. By contrast, dance-like vitality and the sweet sound of the *oboe d'amore* characterize the praise of the Trinity in the following alto aria. At one point Bach unmistakably illustrates the unity of Father, Son and Holy Spirit by means of a unison from the alto, *oboe d'amore* and continuo.

The concluding chorale strophe is, as usual, a homophonic piece for choir, but this time it is provided with resplendent, independent orchestral support which – introduced by the trumpets – conjures up an impression of the 'Heilig, Heilig' ('Holy, Holy') sung by 'die ganze Christenheit' ('all of Christianity') together 'mit der Engel Schar' ('with the host of angels'.

Sinfonia in D major for violin and orchestra, BWV 1045

This recording concludes with a piece that is difficult to categorize within Bach's œuvre: the sinfonia for an unknown cantata (BWV 1045). The genre itself is easy enough to determine: it is a concert piece for violin and orchestra – specifically for a 'large' orchestra comprising not only strings but also three trumpets, timpani and two oboes. Beyond that, however, the piece poses many riddles. These begin with the way it has come down to us: the source is a score – or to be more precise a score fragment – in Bach's own handwriting. This is six

pages long, and the last page breaks off at bar 150. On the cover sheet that encloses the fragment, somebody else has then added one-and-a-half bars of ending. Whether this comes from Bach's original or is a free invention can no longer be determined. It is also impossible to tell why the manuscript breaks off: the instrumental section may have been separated from what came after it so that it could be used elsewhere, or Bach may simply have abandoned the composition.

Bach's score is labelled 'Concerto. a 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb:, Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.' ('Concerto for four voices, three trumpets, timpani, two oboes, solo violin, two violins, viola and continuo'). The term 'concerto' might have indicated a purely instrumental work, but the mention of four voices reveals that it was indeed a vocal work, evidently a cantata, which Bach often referred to as a 'concerto' in the sense of 'vocal concerto'. The movement has the title 'sinfonia', the usual name for the instrumental introduction to a cantata. Before the title we find the prayer formula 'J. J' (=*Jesu juva*, i.e. 'Jesus, help!'). At first glance this would seem to point towards a church cantata, but Bach also uses this formula in the scores of secular works, and the cantata in question may have been one such piece.

One thing at least can be said with certainty: Bach's handwriting and the watermark on the paper allow us to date the manuscript to the years 1743–46. And furthermore: the fact that the manuscript is by and large a fair copy indicates that it is not a newly composed piece, but rather one that Bach adapted from an existing composition. Corrections and uncertainties in the handwriting show that he added the trumpet, timpani and oboe parts directly into this score, the original having been for strings and continuo alone.

Stylistically the movement is hard to place. The first striking feature is the extremely virtuosic nature of the solo part, which employs an unusually large number of double-stops and arpeggios. In contrast to this, however, we find (by Bach's standards) an unusual lack of thematic working-out and of motivic connection between the solo passages and the thematic material of the *ritornelli*. With its striking opening, its signal-like broken chords and the sequences that follow, the opening orchestral *ritornello* betrays its orientation towards Italian models, but the relationship between the two thematic elements seems rather unevenly balanced. These stylistic characteristics have caused various scholars to doubt that the piece is based on an original composition by Bach at all. There is, however, insufficient cause to raise such a question. It seems far more likely that Bach here turned to a relatively early composition, perhaps from his Weimar period, around 1712–13 or even earlier. At that time, Italian concert pieces and Italian violin virtuosity were making an impact in Germany, partly thanks to printed music from Amsterdam (e.g. the Op. 3 concertos by Vivaldi) and partly imported by travelling musicians who crossed the Alps, causing enthusiasm and a creative bustle among the composers of Bach's generation. This therefore might be a later arrangement of an early work – a piece that reflects the historical arrival of the Italian concerto style in German music.

© Klaus Hofmann 2008

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone*'s 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European soloists and groups, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, and he recently appeared in London with the Britten Sinfonia in a programme of Britten, Mozart and Stravinsky.

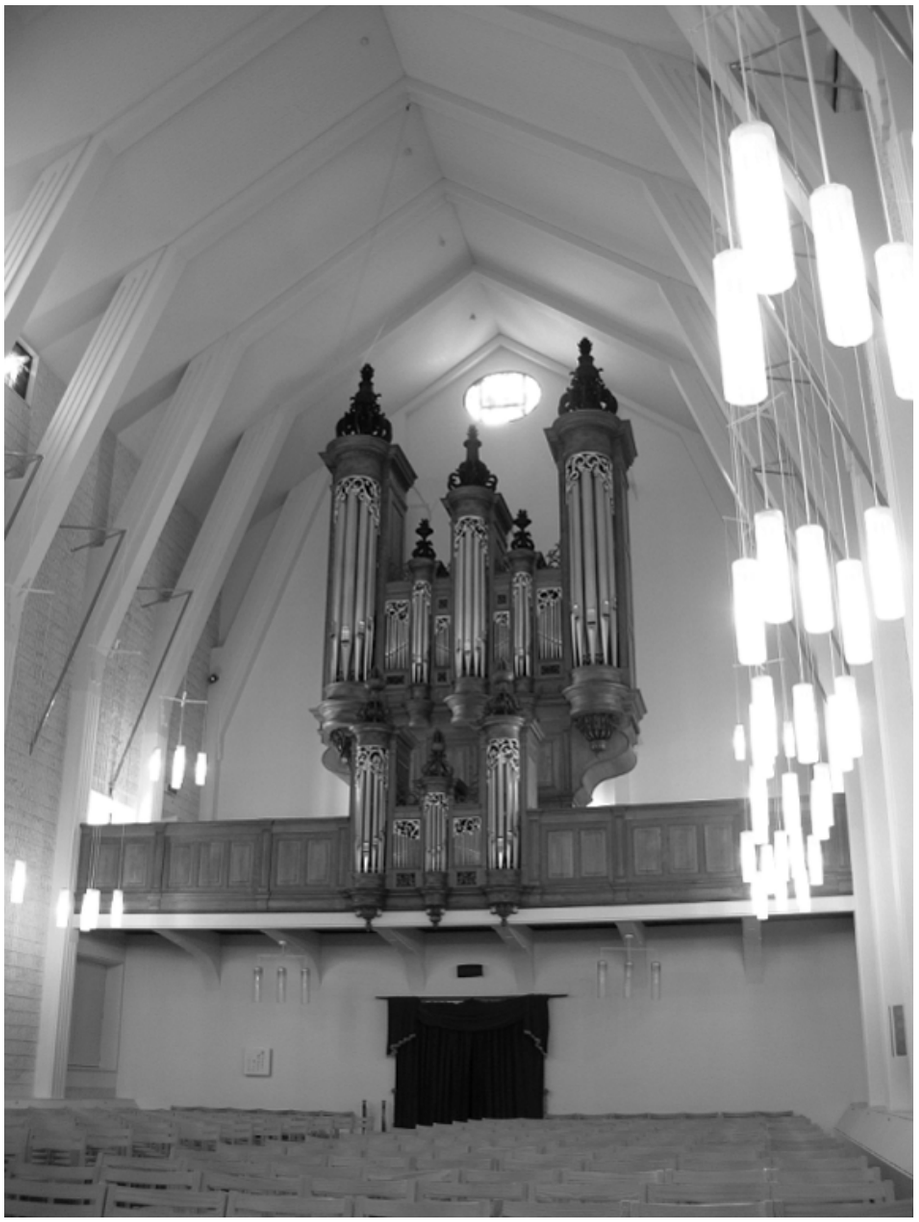
Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music and Kobe Shoin Women's University, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo Geijutsu University, she continued her studies in France. She has won prizes in prestigious competitions and has sung numerous operatic roles. Her repertoire ranges from mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. Yukari Nonoshita has taken part in various world première performances.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.



Kobe Shoin Women's University Chapel

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3·8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39

Die Kantate auf den 1. Sonntag nach Trinitatis 1726, den 23. Juni des Jahres, gehört wie die beiden übrigen Kantaten dieser Einspielung einer Zeit an, in der Bach, anders als in den beiden ersten Leipziger Amtsjahren, nicht mehr Sonntag für Sonntag eine eigene Kantate präsentierte, sondern sich stärker auch fremder Kompositionen bediente. Einen besonderen Anteil hatten dabei Kantaten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731) nach einem 1704 in Meiningen gedruckten Textjahrgang. Insgesamt 18 Kantaten seines Meininger Verwandten haben sich aus den Notenbeständen des Thomaskantors erhalten, und auf besondere Weise hat die Beschäftigung mit diesen Werken Einfluss auf Bachs eigenes Schaffen genommen: Verschiedentlich nämlich hat er deren Textquelle für Neukompositionen genutzt. Zu dieser Kantatengruppe gehört *Brich dem Hungrigen dein Brot*. Wie bei allen „Meininger" Kantaten steht hier am Anfang ein Wort aus dem Alten Testament (Jesaja 58,7–8), in der Mitte ein solches aus dem Neuen Testament (Hebräer 13,16) und am Schluss ein Choral, verbunden durch frei gedichtete Texte für Rezitative und Arien.

Inhaltlicher Hintergrund des Kantatentextes ist das Evangelium des Sonntags, Lukas 16,19–31, mit dem Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, aus dem hier eine Aufforderung zur Nächstenliebe und tätigen Hilfe für Mitmenschen in Not, aber auch ein Aufruf zum Dank für Gottes Fürsorge abgeleitet wird.

Die lange, vielgliedrige Textstelle aus dem Alten Testament, die dem Eingangschor zugrunde liegt, ist eine Herausforderung an jeden Komponisten. Doch mit der Souveränität des erfahrenen musikalischen Architekten hat Bach aus dem Bibelwort ein großräumiges, über 200 Takte langes Formgebilde geschaffen, das der Hörer trotz seiner gewaltigen Dimensionen als ein in sich rundes, harmonisch gegliedertes und fassliches Ganzes wahrnimmt. Bach folgt zum einen dem alten Formprinzip der Motette, wonach jede Sinneinheit des Textes eine eigene charakteristische musikalische Darstellung erfährt und die solchermaßen gestalteten Abschnitte aneinandergereiht das Ganze ergeben. Zum anderen aber schafft er durch die Wiederholung von Textabschnitten und musikalischen Verläufen, durch thematische Rückkopplungen, Anspielungen und Variationen ein Netz übergeordneter Bezüge zwischen oft weit auseinanderliegenden Formteilen, wobei der Orchestersatz als Träger eigenen thematischen Materials und selbständiger instrumentaler Verläufe eine wichtige Rolle übernimmt. Es mag hier genügen auf die unmittelbar zutage liegende Dreiteilung des Satzes hinzuweisen, die durch die Textanfänge „Brich dem Hungrigen dein Brot", „So du einen nacket siehest" und „Alsdenn wird dein Licht herfürbrechen" markiert ist. Bachs reife Form- und Satzkunst verbindet sich mit der für ihn typischen Anschaulichkeit der Textausdeutung. Auf höchst originelle Weise ist zu Beginn in der Instrumentaleinleitung und dann auf weite Strecken in der instrumentalen Begleitung das Brotbrechen als Vorgang des Aufteilens dargestellt in einem beständigen Wechsel von Melodie- und Satz-Bruchstücken zwischen den verschiedenen Klanggruppen, wirkungsvoll etwa auch das Affektwort „Elend" mit harmonischen Trübungen und expressiven Melodiewendungen gezeichnet.

Die drei Arien sind Kabinettstücke für sich. Die Altarie (Satz 3) präsentiert sich als stark vom Kon-

zertieren der Soloinstrumente Oboe und Violine geprägter Quartettsatz. Das neutestamentliche Herrenwort zu Beginn des zweiten Kantatenteils (Satz 4) ist dem Bass als der traditionellen Stimmlage der Worte Jesu anvertraut. Der Vokalpart entwickelt sich frei aus einem instrumentalen Basso-ostinato-Thema, dessen beharrliche Wiederholungen den mahnenden Worten Nachdruck verleihen. In der Sopranarie (Satz 5) schließlich verbindet sich die Singstimme – in hoher Lage mit dem Wort „Höchster“ beginnend – in einem anmutigen, sehr kantabel gehaltenen Vokalpart mit einer thematisch eigenständigen, instrumental geprägten Blockflötenpartie. Nach dem feierlichen Alt-Rezitativ (Satz 6) fasst der Schlusschoral die Lehren der Kantate in einem schlichten vierstimmigem Satz zusammen.

Es wartet alles auf dich, BWV 187

Die Kantate *Es wartet alles auf dich* zum 7. Sonntag nach Trinitatis erklang zum ersten Mal am 4. August 1726 im Leipziger Gottesdienst. Bachs Textquelle ist wie bei *Brich dem Hungrigen dein Brot* der Meininger Jahrgang von 1704, und die Textanlage folgt demselben Muster mit der Eröffnung des ersten Kantatenteils durch ein alttestamentliches Schriftwort (Psalm 104,27–28) und des zweiten Teils durch ein solches aus dem Neuen Testament (Matthäus 6,31–32). Inhaltlicher Bezugspunkt ist das Sonntagsevangelium, Markus 8,1–9, mit dem Bericht von der Speisung der Viertausend. Von Gottes reichen Gaben ist in der Kantate im ersten Teil die Rede und von seiner Fürsorge für uns und für die ganze Schöpfung; im zweiten Teil aber werden die Gläubigen – ausgehend von einem Wort Jesu aus der Bergpredigt – ermahnt, sich um Nahrung und alle täglichen Bedürfnisse nicht zu sorgen, und zugleich ermuntert zu „kindlichem Vertrauen“ in Gott, zu Zuversicht und Dankbarkeit.

Der weiträumig angelegte Eingangschor der Kantate ist wie bei *Brich dem Hungrigen dein Brot* ein Meisterstück musikalischer Form- und Satzkunst, wie man es bei Bachs Zeitgenossen nirgends wiederfindet. Eine ausgedehnte Instrumentaleinleitung, in der die Streicher in lebhaftem Wechsel mit einem Oboenpaar konzertieren, schafft vorbereitend auf das Bibelwort eine feierliche und dabei von Bewegung erfüllte Atmosphäre. Zugleich stellt sie, aus kompositionstechnischer Sicht, für den gesamten Satz und dessen innere Einheit und formale Abrundung wichtiges thematisches Material bereit. Der Text wird in zwei Hauptteilen abgehandelt: Die Worte „Es wartet alles auf dich, dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit“ werden in freipolyphonem, teilweise kanonartigem Satz vorgestellt und dann in einem zweithemigen Fugato durchgeführt, begleitet immer wieder von Motiven aus dem Instrumentalvorspiel; der folgende Text, „Wenn du ihnen gibest …“, beginnt als strenge Chorfuge, die aber nach und nach von den Instrumenten mit Motivreminiszenzen an die Einleitung verdichtet wird. Mit einem genialen Kunstgriff rundet Bach das Ganze ab, indem er zum Schluss die Singstimmen noch einmal den gesamten Eingangstext auf die Musik der zweiten Hälfte der Instrumentaleinleitung wiederholen lässt.

Die Alt-Arie mit dem Textbeginn „Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut“ (Satz 3) – einer wörtlichen Anspielung auf Psalm 65,12 –, schlägt einen schönen hymnischen Ton an und verbindet ihn mit plastischer Bildlichkeit etwa bei dem Wort „krönst“, dessen Koloraturen die Zackenkontur einer Krone nachzeichnen, oder der Darstellung

des Träufelns mit einer bewegt fallenden Figurenfolge zu den Worten „Es träufet Fett und Segen“. Das Jesuswort in Satz 4 ist wieder dem Bass übertragen. Hinzu tritt ein Unisono-Part der Violinen und der Basso continuo. Es ist ein Satz voller Ernsthaftigkeit und Nachdruck. Der strenge, quasi motettische Kontrapunktstil trägt das Seine zu dieser Ausdruckshaltung bei. Kunstreich entwickelt Bach in diesem Satz alles aus jener einzigen thematischen Wendung, die umspielt zu Beginn in den Violinen und in ihrer Grundform zu Beginn des Vokalparts erscheint. In stärkstem Kontrast dazu steht die unmittelbar anschließende Sopran-Arie (Satz 5) mit ihren weitgespannten, fein ausziselierten Melodien in Solo-Oboe und Singstimme, die überraschend von einem lebhaften Intermezzo auf die Worte „Weicht, ihr Sorgen …“ abgelöst werden, in dem „flüchtige“ Oboenfiguren die Aufforderung bildhaft unterstreichen, bevor der Satz zum ruhigen Ausdruck des Anfangs zurückkehrt.

Einige der Kantatensätze werden manchem Musikfreund aus anderem Zusammenhang bekannt vorkommen: Nicht weniger als vier Sätze nämlich hat Bach in späterer Zeit in freier Umarbeitung in seine *Messe in g-moll* übernommen (Nr. 1 und 3–5) – zweifellos ein Zeichen der Wertschätzung, die er selbst seinem Kirchenstück von 1726 entgegenbrachte.

Gelobet sei der Herr, BWV 129

Bachs Kantate *Gelobet sei der Herr* ist als Teil des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs überliefert. Dieser Zyklus von Kantaten über Kirchenlieder entstand zum größten Teil im zweiten Amtsjahr des Leipziger Thomaskantors, 1724/25. Beginnend mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis am 11. Juni 1724 sollte der Zyklus nach Bachs Plan offenbar Kantaten für alle Sonn- und Festtage des vollständigen Kirchenjahrs bis zum Sonntag Trinitatis am 27. Mai 1725 umfassen. Offensichtlich aus äußeren Gründen musste Bach das Projekt jedoch im Februar 1725 vorzeitig beenden. Der erzwungene Abbruch muss Bach geschmerzt haben, doch es scheint, dass er das Vorhaben nicht sogleich völlig aufgegeben hat. Denn in den folgenden Jahren hat er verschiedentlich fehlende Choralkantaten nachkomponiert, wohl in der Absicht, nach und nach die Kantatenreihe doch noch zu Ende zu führen. Alle Nachkompositionen weichen allerdings von dem ursprünglichen Textkonzept ab: Während in den Kantaten von 1724/25 das Kirchenlied nur mit der ersten und der letzten Strophe in seiner originalen Textgestalt erscheint, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erklingen, verzichten Bachs Nachkompositionen auf die Umdichtung der Binnenstrophen und bewahren statt dessen in sämtlichen Sätzen den unveränderten Originalwortlaut.

Zu diesen nachkomponierten Werken gehört die Kantate *Gelobet sei der Herr*. Sie stammt nach den Quellenbefunden aus dem Jahr 1726. Ihrer liturgischen Bestimmung nach ist sie dem Sonntag Trinitatis zugeordnet und wäre demnach zum 16. Juni des Jahres komponiert worden; gewisse Quellenmerkmale lassen allerdings eher an den Herbst des Jahres denken und hier besonders an eine Aufführung am Reformationsfest (31. Oktober). Der Text mit seinem Lobpreis der göttlichen Dreieinigkeit deutet freilich unmissverständlich auf Trinitatis. Die festliche Besetzung des Kantatenorchesters mit drei Trompeten und Pauken übersteigt allerdings das sonst in Bachs Kantaten sowohl zum Reformations-

fest (BWV 79, 80) als auch zu Trinitatis (BWV 165, 176, auch 194) zu beobachtende Maß und hat ihren Grund vielleicht darin, dass die Kantate in Bachs Vorstellung den Abschluss seines Choralkantatenjahrgangs bilden sollte.

Der schöne, kraftvolle Kirchenliedtext aus der Feder des bedeutenden Theologen Johann Olearius (1611–1684) gibt der Kantate mit seinen fünf Strophen Inhalt und Form vor: Die ersten drei Strophen richten sich nacheinander, jeweils beginnend mit den Worten „Gelobet sei der Herr“, an Gott den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist. Die beiden Schlussstrophen aber gelten gemeinsam und zusammenfassend dem Lobpreis des dreieinigen Gottes.

Bach hat die beiden Außenstrophen als prächtige Festmusiken gestaltet, die den Rahmen für drei im Kontrast dazu kammermusikalisch besetzte Arien bilden. Den Rahmensätzen liegt mit dem Kirchenliedtext eine für den Choral *O Gott, du frommer Gott* gebräuchliche Weise aus dem 17. Jahrhundert zugrunde. Im Eingangschor erscheint das Lied wie in den meisten Choralkantaten Bachs zeilenweise in einen Orchestersatz eingebettet in langen Noten im Sopran, während Alt, Tenor und Bass den Cantus firmus in bewegtem, thematisch freiem Satz untermalen und dabei verschiedentlich einzelne Wörter hervorheben, etwa durch Koloraturen auf „gelobet“ oder „Leben“. Der schwungvolle, von den Streichern angeführte Orchesterpart lässt immer wieder auch die Oboen als eigene Klanggruppe hervortreten, und mit kurzen Einwürfen setzen die Trompeten dem Jubel Glanzlichter auf.

Die drei Soloarien könnten unterschiedlicher kaum sein: Die Bass-Arie (Satz 2) entwickelt sich aus einem mehrgliedrigen Continuo-Ritornell, das als freier Basso ostinato den Satz rahmt, gliedert und zugleich als thematisches Fundament für eine phantasievolle Entfaltung der Singstimme dient. Töne in Moll schlägt Bach in der Sopran-Arie (Satz 3) an, veranlasst offenbar von dem affekthaltigen Stichwort „Trost“, das auf den Beinamen des „Trösters“ anspielt, den der Heilige Geist von alters her führt. Das homophone Thema, das Flöte und Violine anstimmen, verleiht dem Satz mit seiner schlichten, eine kleine Sexte aufsteigenden Melodie feine, elegische Züge. Eine besondere Note erhält das Stück aber durch eine knappe, bewegt kreisende Spielfigur, die beständig die Instrumentalpartien durchdringt und die offenbar anspielt auf ein Jesuswort aus dem Evangelium des Trinitatissonntags, Johannes 3,1–15, das sich auf das Wirken des Heiligen Geistes bezieht: „Der Wind bläset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fähret.“ Tänzerische Beschwingtheit dagegen und der liebliche Klang der Oboe d’amore prägen den Lobpreis der Trinität in der folgenden Alt-Arie (Satz 4). Unüberhörbar illustriert Bach dabei an einer Stelle die Einheit von Vater, Sohn und Geist durch ein Unisono von Alt, Oboe d’amore und Basso continuo.

Die abschließende Choralstrophe ist wie gewohnt im Chor homophon gesetzt, aber diesmal prächtig mit einem selbständigen Orchestersatz ausgestattet, der, von den Trompeten angeführt, die Vision eines von der „ganzen Christenheit“ gemeinsam „mit der Engel Schar“ zum Lobe Gottes angestimmten „Heilig, Heilig“ heraufbeschwört.

Sinfonia D-Dur für Violine und Orchester, BWV 1045

Das Programm unserer CD-Einspielung wird ergänzt durch ein Stück, dem in Bachs Schaffen nicht leicht ein fester Platz anzuweisen ist: die Sinfonia zu einer unbekannten Kantate (BWV 1045). Der musikalischen Gattung nach ist es zwar leicht einzuordnen: Es ist ein Konzertsatz für Solovioline und Orchester, und zwar „großes" Orchester, bei dem zu Streichern und Continuo drei Trompeten, Pauken und zwei Oboen treten. Aber darüber hinaus ist es voller Rätsel. Es beginnt bei der Überlieferung: Die Quelle ist eine Partitur von Bachs Hand, genauer gesagt, das Fragment einer Partitur. Es umfasst sechs Blätter und bricht mit der letzten Seite mitten in T. 150 ab. Eine fremde Hand hat dazu auf dem Umschlagbogen, in dem das Fragment aufbewahrt wird, einen Schluss von anderthalb Takten notiert. Ob er auf Bachs Original zurückgeht oder aber freie Erfindung eines anderen ist, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Auch ist völlig unklar, warum die Handschrift abbricht, ob der Instrumentalsatz vom Folgenden abgetrennt wurde, um ihn anderweitig zu verwenden, oder ob etwa Bach selbst die Komposition nicht weitergeführt hat.

Bachs Partitur trägt die Überschrift „Concerto. a 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb:, Violino Conc: 2 Violini, Viola e Cont.", also: Concerto für 4 Singstimmen, 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Solovioline, 2 Violinen, Viola und Continuo. Die Bezeichnung „Concerto" könnte auf ein reines Instrumentalwerk deuten, aber die vorgesehenen vier Singstimmen verraten, dass es sich um ein Vokalwerk handelte, eine Kantate offenbar, die bei Bach häufig – im Sinne von „Vokalkonzert" – „Concerto" heißt. Der Satz selbst trägt den Titel „Sinfonia", die geläufige Bezeichnung für eine instrumentale Kantateneinleitung. Dem Werktitel vorangestellt ist die Gebetsformel „J. J." (=*Jesu juva*, d.h. „Jesus, hilf!"). Das scheint im ersten Augenblick auf eine Kirchenkantate zu deuten, aber Bach gebraucht diese Formel auch in Partituren weltlicher Werke, und so könnte es sich auch um eine weltliche Kantate gehandelt haben.

Wenigstens etwas lässt sich sicher sagen: Bachs Schriftzüge und das Wasserzeichen des Papiers ermöglichen eine Datierung auf die Zeit um 1743–1746. Und noch etwas lässt sich erkennen: Das weitgehend reinschriftliche Notenbild zeigt, dass Bach hier nicht neu komponiert, sondern nur eine bereits vorhandene Komposition neu eingerichtet hat. Korrekturen und unsicherere Schriftzüge verraten dabei, dass er die Trompeten-, Pauken- und Oboenpartien erst in die Partitur hinein entworfen hat, dass mithin das Original offenbar nur für Streicher und Continuo bestimmt war.

Stilistisch ist der Satz schwer einzuordnen. Auffallend ist zunächst die extrem virtuose Konzeption des Soloparts, der in ungewöhnlichem Umfang von Doppelgriffen und Arpeggien Gebrauch macht. Dem steht allerdings ein für Bach ebenso ungewöhnlicher Mangel an thematischer Arbeit und an motivischer Rückbindung der Soli an die Ritornellthematik gegenüber. Das einleitende Orchesterritornell selbst verrät mit dem markanten Themenkopf und seinen signalartigen Dreiklangsbrechungen wie auch mit den anschließenden Fortspinnungssequenzen die Orientierung an italienischen Vorbildern, das Verhältnis der beiden Themenelemente wirkt aber ziemlich unausgewogen. Verschiedene Forscher haben angesichts dieser Stileigentümlichkeiten bezweifelt, dass hier überhaupt

ein Bach'sches Originalwerk zugrunde liege. Dies in Frage zu stellen, besteht allerdings kein hinreichender Grund. Vielmehr scheint es, dass Bach hier auf eine Komposition aus relativ früher Zeit, vielleicht aus seinen Weimarer Jahren um 1712/13 oder gar noch etwas früher zurückgegriffen hat, als italienische Konzertmusik und italienische Violinvirtuosität teils über Amsterdamer Musikdrucke (etwa der Konzerte op. 3 von Vivaldi), teils im Gepäck reisender Musiker über die Alpen nach Deutschland eindrang und die Komponisten der Generation Bachs in Begeisterung und kreative Unruhe versetzte. Vielleicht haben wir es also mit einem frühen Werk in später Bearbeitung zu tun, das so jenen historischen Einbruch des italienischen Konzertstils in das deutsche Musikleben in einer doppelten Brechung spiegelt.

© Klaus Hofmann 2008

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris. Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings" ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie

Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen."

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Suzuki ist Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und der Kobe Shoin Frauenuniversität sowie Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Präfektur Oita/Japan geboren. Nach ihrem Abschluss an der Tokio Geijutsu Universität setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Sie hat Preise bei wichtigen Wettbewerben gewonnen und zahlreiche Opernrollen gesungen. Ihr Repertoire reicht von der mittelalterlichen bis zur modernen Musik, wobei der Schwerpunkt auf dem französischen, spanischen und japanischen Lied liegt. Yukari Nonoshita hat an mehreren Uraufführungen mitgewirkt.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39
Partage ton pain avec ceux qui ont faim

Cette cantate pour le premier dimanche après la Trinité créée le 23 juin 1726, remonte, comme les deux autres cantates que l'on retrouve sur cet enregistrement, à une époque durant laquelle Bach, contrairement aux deux premières années à son poste de Leipzig ne présentait plus une nouvelle cantate dimanche après dimanche mais plutôt de plus en plus d'œuvres composées par d'autres compositeurs en particulier les cantates du compositeur de la cour de Meiningen, Johann Ludwig Bach (1677-1731), d'après un recueil de textes imprimé en 1794 également à Meiningen. Dix-huit cantates de son second cousin de Meiningen se retrouvent dans la collection de partitions du cantor de Saint-Thomas. D'une certaine façon, le recours à ces œuvres eut une influence sur la propre production de Bach : à plusieurs reprises il puisa dans cette source de textes pour de nouvelles compositions. Parmi celles-ci figure *Brich dem Hungrigen dein Brot*. Comme pour toutes les cantates « de Meiningen », on retrouve en son début un passage de l'Ancien Testament (Isaïe, 58, 7 et 8), puis, au milieu, un passage du Nouveau Testament (Hébreux, 13, 16) et finalement un choral conclusif. Ces mouvements sont reliés par des textes librement adaptés en récitatifs et airs.

Le livret de la cantate se base sur l'évangile de ce dimanche (Luc 16, 19 à 31) qui évoque la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare et qui exhorte à l'amour du prochain, à l'aide quotidienne à ses frères humains dans le besoin et est également un appel à diriger nos remerciements pour la sollicitude divine.

Le long texte en plusieurs parties de l'Ancien Testament sur lequel le chœur introductif repose constitue un défi pour tous les compositeurs. L'architecte musical expérimenté qu'était Bach créé magistralement une structure de grande dimension – plus de deux cent mesures – qui est cependant perceptible par l'auditeur comme un tout harmoniquement structuré et clair malgré sa grande taille. Bach suit d'une part la forme de l'ancien motet alors qu'il attribue à chaque unité significative du texte une représentation musicale caractéristique et les sections ainsi créées se suivent pour construire un tout. D'un autre côté, il parvient avec la répétition de sections du texte et de passages musicaux par des rétroactions thématiques, des allusions et des variations à créer un réseau supérieur de relations entre les diverses parties souvent fort éloignées dans lesquelles la partie instrumentale joue le rôle important de porteur d'un matériau thématique qui lui est propre et d'un déroulement instrumental indépendant. Cela peut suffire à la division du mouvement en trois parties indiquées par le début de texte « Brich dem Hungrigen dein Brot » [Partage ton pain avec ceux qui ont faim], « So du einen nacket siehest » [Vêts celui que tu vois nu] et « Alsdenn wird dein Lich herfürbrechen » [Alors ta lumière poindra]. L'art tout de maturité de Bach de l'organisation de la forme et de la composition est relié à sa manière habituelle de souligner les interprétations du texte. Il représente de manière hautement originale, au début de l'introduction instrumentale puis lors de longs passages dans l'accompagnement instrumental, le découpage du pain comme une représentation du partage par une alternance constante des fragments mélodiques et thématiques entre les différents groupes instrumentaux. Le mot riche en affects de « Elend » [pauvres] est également souligné de manière efficace par des perturbations har-

moniques et un déroulement mélodique expressif.

Les trois airs sont des morceaux choisis. L'air d'alto (troisième mouvement) se présente comme un mouvement de quatuor fort du jeu des hautbois et violon solos. La parole du Seigneur tirée du Nouveau Testament au début de la seconde partie de la cantate (quatrième mouvement) est confiée à la basse, la voix traditionnellement attribuée à la transmission de la parole du Seigneur. La partie vocale se développe librement au-dessus d'un thème instrumental de basse obstinée dont la répétition entêtée confère de l'expression aux paroles d'exhortation. Dans l'air de soprano (cinquième mouvement), la voix, charmante et mélodieuse, finit par s'unir – dans le registre aigu à partir du mot de « Höchster » [Très Haut] – à la mélodie thématiquement indépendante et idiomatique jouée à la flûte à bec. Après le récitatif d'alto (sixième mouvement) solennel, le choral conclusif vient récapituler les leçons de la cantate dans un choral simplement harmonisé.

Es wartet alles auf dich, BWV 187
Tous attendent de toi

La cantate *Es wartet alles auf dich* composée pour le 7 ième dimanche après la Trinité a été créée le 4 août 1726 à l'occasion du service religieux. L'origine du texte de Bach est, comme pour *Brich dem Hungrigen dein Brot*, le recueil de Meiningen de 1704. La structure du texte suit également le même modèle : un texte de l'Ancien Testament (Psaumes 104, 27-28) pour l'ouverture de la première partie de la cantate et un du Nouveau Testament (Matthieu 6, 31-32) pour l'ouverture de la seconde partie. Le point de départ au niveau du contenu est l'évangile du dimanche (Marc 8, 1 à 9) qui évoque la multiplication des pains pour quatre mille personnes. Il est question des riches dons de dieu dans la première partie de la cantate et de sa sollicitude pour nous et pour l'ensemble de la création. Dans la seconde partie cependant, les croyants – à partir du Sermon sur la Montagne de Jésus – sont exhortés à ne pas se soucier de ce qu'ils mangeront et de tous leurs besoins quotidiens et en même temps encouragés à avoir la « confiance d'un enfant » en dieu, à avoir confiance et à manifester de la reconnaissance.

Le chœur d'entrée de la cantate, de grande dimension comme dans la cantate BWV 39 est un chef d'œuvre de forme et de construction polyphonique comme on ne le trouve chez aucun des contemporains de Bach. Une longue introduction instrumentale dans laquelle les cordes alternent vivement avec les deux hautbois parvient à créer une atmosphère, solennelle et agitée, en préparation au texte tiré de la Bible. En même temps, au point de vue compositionnel cette introduction prépare un important matériau thématique pour l'ensemble du mouvement et son unité intérieure ainsi que son perfectionnement. Le texte se présente en deux parties principales : les mots de « es wartet alles auf dich, dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit » [Tous ils espèrent de toi que tu donnes à manger au bon moment] sont exposés dans une écriture polyphonique libre, en partie en canon puis développés dans un *fugato* bithématique, constamment accompagné par des motifs issus de l'introduction instrumentale. Au passage de « Wenn du ihnen gibest… » [Tu leurs donnes…], on entend une fugue chorale stricte qui est enrichie progressivement par des réminiscences instrumentales de l'introduction. Au moyen d'un procédé génial, Bach réunit le tout et à la fin de la partie vocale, le texte introductif complet est répété

sur la musique de la seconde partie de l'introduction instrumentale.

L'air d'alto qui commence par « Du Herr, du krönst allein das Jar mit deinem Gut » [Toi Seigneur, toi seul couronnes l'année de ta bonté] – une allusion verbale au Psaume 65, 12 –, baigne dans une jolie atmosphère hymnique. La musique est reliée au texte par une représentation sonore concrète comme par exemple le mot de « krönst » [couronnes] dont la colorature suit l'aspect visuel d'une couronne ou la représentation des gouttes s'écoulant une à une par un motif mélodique rapide à la trajectoire tombante aux mots de « Es traüfet Fett und Segen » [L'huile et la bénédiction tombent goutte à goutte]. La parole de Jésus au quatrième mouvement est encore une fois confiée à une voix de basse à laquelle se joint un unisson des violons et de la basse continue. C'est un mouvement tout de sérieux et d'expression. Le style contrapuntique strict, près du motet, contribue à cette atmosphère retenue. Tout ce que Bach développe avec art dans ce mouvement provient de tournures thématiques isolées que l'on entend au début aux violons et qui apparaissent dans leur forme fondamentale au début de la partie vocale. L'air de soprano (cinquième mouvement) qui suit immédiatement établit un contraste violent avec sa mélodie au registre étendu, finement ciselée jouée par le hautbois solo et la voix. De manière inattendue, la voix se détache dans un intermezzo animé aux mots de « Weicht, ihr Sorgen… » [Allez-vous en, soucis…]. Les motifs « fuyants » au hautbois soulignent de manière imagée cet ordre avant que le mouvement ne revienne à l'expression paisible du début.

Quelques-uns des mouvements de cette cantate pourront sembler familiers : Bach reprendra plus tard pas moins de quatre mouvements et les remaniera librement pour sa *Messe en si mineur* (premier mouvement, et mouvements 3 à 5), sans aucun doute un indice de l'estime qu'il portait à cette œuvre de 1726.

Gelobet sei der Herr, BWV 129
Loué soit le seigneur mon dieu

La cantate de Bach *Gelobet sei der Herr* fait partie du cycle de cantates-choral. Ce cycle de cantates basées sur un cantique religieux date en majeure partie de la seconde année de l'emploi de Bach au poste de cantor de l'église Saint-Thomas, en 1724-25. Commençant avec le 1er dimanche après la Trinité, le 11 juin 1724, le cycle, selon le plan original de Bach prévoyait une cantate pour chacun des dimanches et des jours fériés de l'année liturgique jusqu'au dimanche de la Trinité le 27 mai 1725. Il semble que Bach dut interrompre son projet pour des raisons extramusicales en février, bien avant la date prévue. L'interruption forcée a vraisemblablement été ressenti douloureusement par Bach mais il semble qu'il n'avait pas entièrement renoncé à son projet puisque l'année suivante, il composa les cantates-choral manquantes, certainement dans le but de compléter progressivement la série de cantates jusqu'à la fin. Toutes les pièces composées dans ce deuxième temps s'écartent cependant du concept original : alors que dans les cantates de 1724-25 le cantique n'était présent avec son texte original qu'avec sa première et sa dernière strophe, les strophes intermédiaires étant adaptées en une série de récitatifs et d'airs, Bach évite maintenant avec ces nouvelles compositions la paraphrase des strophes médianes et conserve les mouvements complets avec leurs textes originaux.

La cantate *Gelobet sei der Herr* fait partie de ce groupe de cantates ultérieures. Elle daterait, selon l'examen des sources, de 1726. Elle reposerait sur l'office du dimanche de la Trinité et aurait donc été composée pour le 16 juin de cette année. Cependant, des signes distinctifs sur les sources font plutôt croire qu'elle aurait été composée à l'automne et aurait été jouée à l'occasion de la fête de la Réforme (31 octobre). Le texte, avec son chant de louange à la trinité divine renvoie clairement à Trinitatis. L'effectif festif de l'orchestre avec trois trompettes et timbales n'est en fait dépassé dans les cantates de Bach qu'aux fêtes de la Réforme (BWV 79 et 80) ainsi qu'à la Trinité (BWV 165, 176 et 194). Ce dépassement observable peut peut-être s'expliquer par le fait que cette cantate devait constituer la conclusion du cycle annuel projeté de cantates.

Le texte du cantique, beau et puissant, de la plume de l'important théologien Johann Olearius (1611-1684) procure à la fois le contenu et la forme de la cantate avec ses cinq strophes : les trois premières strophes s'alignent les unes après les autres, chacune commençant par les mots de « Gelobet sei der Herr », [loué soit] le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Les deux strophes conclusives vont cependant ensemble et résument le chant de louange à Dieu en trois personnes.

Bach a conçu les deux strophes extrêmes comme des musiques festives somptueuses qui établissent un contraste avec les airs à l'instrumentation plus près de la musique de chambre qu'elles encadrent. Les mouvements extrêmes sont basés sur le texte d'un cantique pour le choral *O Gott, du frommer Gott* utilisé au 17ième siècle. Dans le chœur introductif, le cantique apparaît comme dans la plupart des cantates-choral de Bach, un vers après l'autre encastré dans la partie instrumentale avec les sopranos exprimant des longues valeurs de notes pendant que les altos, les ténors et les basses procurent un fond sonore au *cantus firmus* avec des motifs agités et thématiquement libres et soulignent ainsi à plusieurs reprises des mots isolés par des coloratures sur « gelobet » [loué] ou « Leben » [vivre]. La partie instrumentale animée et menée par les cordes fait souvent entendre le hautbois comme seul groupe sonore alors que les trompettes, avec de courts éclats, rehaussent l'atmosphère de son allégresse.

Les trois airs solos ne pourraient différer davantage : l'air de basse (deuxième mouvement) se développe sur une ritournelle en plusieurs sections au continuo qui encadre le mouvement en tant que basse obstinée libre, l'articule et sert à la fois de fondation thématique à un déploiement imaginatif de la voix. L'air de soprano (troisième mouvement) fait entendre des accents dans une tonalité mineure, conditionnés manifestement par le mot chargé d'affect de « Trost » [consolation] qui fait allusion au surnom de « Consolateur » que le Saint-Esprit a de tout temps porté. Le thème exprimé de manière homophonique par la flûte et les violons confère au mouvement une allure élégiaque avec sa mélodie austère, reposant sur une sixte ascendante. Le mouvement reçoit une note particulière par une courte figure mélodique agitée qui perce constamment dans la partie instrumentale et qui fait clairement allusion aux paroles de Jésus tirées de l'évangile de ce dimanche de la Trinité, Jean 3, 1 à 15, qui se réfère à l'effet de l'Esprit-Saint : « Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient et où il va. » Le chant de louange à la Trinité en revanche prend une allure dansante et est

marqué par le son charmant du hautbois d'amour dans l'air suivant (quatrième mouvement). Bach illustre sans équivoque à cet endroit l'unité du Père, du Fils et de l'Esprit dans un unisson de l'alto, du hautbois d'amour et de la basse continue.

La strophe de choral conclusive est comme d'habitude exprimée de manière homophonique mais cette fois-ci, somptueusement avec une partie orchestrale indépendante menée par les trompettes et évoque la vision de « l'ensemble de la chrétienté » [ganzen Christenheit] avec « la légion des anges » [mit der Engel Schar] louant Dieu « saint, saint » [Heilig, Heilig].

Sinfonia en ré majeur pour violon et orchestre, BWV 1045

Le programme de notre enregistrement est complété par une pièce dont il n'est pas facile de déterminer la place dans l'œuvre de Bach : la *Sinfonia* d'une cantate inconnue (BWV 1045). Le genre musical est certes facile à décrire : il s'agit d'un mouvement de concerto pour violon solo et orchestre, grand orchestre même puisqu'en plus des cordes et du continuo, on retrouve trois trompettes, des timbales et deux hautbois. Mais tout le reste demeure une énigme complète. À commencer par la manière dont elle nous a été transmise : la source est une partition de la main même de Bach ou, plus précisément, du fragment d'une partition. Elle comprend six pages et s'interrompt à la dernière page au milieu de la mesure 150. Une main inconnue y a ajouté, par-dessus les coups d'archet inscrits dans les fragments conservés, une conclusion d'une mesure et demi. On ne sait toujours pas s'il s'agit d'une copie de l'original de Bach ou d'une invention libre de la main de quelqu'un d'autre. On ne sait également pourquoi l'écriture manuscrite s'interrompt, si la partie instrumentale a été séparée pour une utilisation ultérieure ou si Bach lui-même en a interrompu la composition.

La partition de Bach porte le titre de « Concerto. A 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb :, Violino Conc : 2 Violini, Viola e Cont. » c'est-à-dire concerto pour quatre voix, trois trompettes, timbales, deux hautbois, violon solo, deux violons, alto et continuo. La désignation de « concerto » peut faire allusion à une pièce purement instrumentale mais les quatre voix évoquées indiquent qu'il s'agit d'une œuvre vocale, manifestement une cantate, qui souvent chez Bach s'appelle « Concerto » dans le sens de « concert vocal ». Le mouvement porte le titre de « Sinfonia », la désignation courante pour l'introduction instrumentale d'une cantate. Le titre de l'œuvre mis en tête est le type de prière « J. J. » (=*Jesu juva*, c'est-à-dire « Jésus, aide-nous ! »). Au premier coup d'œil, on pourrait penser à une cantate religieuse mais Bach utilisa également cette formule sur des partitions d'œuvres profanes. Il pourrait ainsi également s'agir d'une cantate profane.

Au moins un fait peut être affirmé : l'écriture de Bach et le filigrane du papier permettent de dater l'œuvre vers 1743 à 1746. À cela, on pourrait ajouter : la partition au net de grande dimension montre que Bach n'a pas composé ici quelque chose de nouveau mais qu'il a plutôt eu recours à une composition déjà existante qu'il a réaménagée. Des corrections et des traits incertains démontrent qu'il a d'abord écrit les parties de trompettes, timbales et hautbois et que par conséquent, la partition originale était manifestement pour les cordes et continuo seuls.

Il est difficile de catégoriser ce mouvement au point de vue stylistique. L'extrême virtuosité de la

conception de la partie solo frappe d'abord avec son recours inhabituel aux doubles-cordes et aux arpèges. Elle témoigne chez Bach d'un inhabituel manque de travail thématique et de liens motiviques entre le soliste et le thème de la ritournelle. Avec sa tête de thème à l'allure prononcée et ses interruptions d'accords majeurs à l'allure de signaux ainsi que le développement conclusif en marche harmonique, la ritournelle orchestrale introductive témoigne d'une orientation vers un modèle italien. La relation entre les deux éléments thématiques semble cependant quelque peu déséquilibrée. Des chercheurs, tenant compte de ces particularités stylistiques, ont mis en doute le fait que Bach soit l'auteur de la pièce originale. Mais on ne possède pas suffisamment de preuves pour remettre la question de la paternité en doute. Il semble plutôt que Bach soit retourné à une composition relativement ancienne, datant peut-être de sa période weimarienne vers 1712-13 ou plus ancienne encore, alors que les concertos italiens et la virtuosité de violon italienne pénétraient en partie l'édition musicale d'Amsterdam (comme les *Concertos* op. 3 de Vivaldi), en partie les bagages des musiciens voyageant au-delà des Alpes vers l'Allemagne et faisaient vibrer d'enthousiasme les compositeurs de la génération de Bach provoquant une agitation créatrice. Peut-être avons-nous affaire à une ancienne composition dans un arrangement postérieur qui réfléchit l'irruption historique du style concertant italien dans la vie musicale allemande dans une sorte de double réfraction.

© Klaus Hofmann 2008

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2009, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^{e} anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait

partie des finalistes du *Gramophone* Award. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2008 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il enseigne à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano japonaise **Yukari Nonoshita** est née dans la préfecture d'Oita. Après avoir obtenu un diplôme de l'Université Geijutsu à Tokyo, elle poursuit ses études en France. Elle remporte des prix dans plusieurs compétitions importantes et chante plusieurs rôles à l'opéra. Son répertoire s'étend du Moyen-Âge jusqu'à aujourd'hui avec un intérêt particulier pour les mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle participe à plusieurs créations mondiales.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Madgalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephta*)

ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre « De Profundis » et l'ensemble vocal « Sette Voci » dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39

PRIMA PARTE / ERSTER TEIL

1 1. [CHORUS]

Brich dem Hungrigen dein Brot,
und die, so im Elend sind, führe ins Haus!
So du einen nacket siehest, so kleide ihn
und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch.
Alsdenn wird dein Licht herfürbrechen
wie die Morgenröte,
Und deine Besserung wird schnell wachsen.
Und deine Gerechtigkeit wird für dir hergehen,
Und die Herrlichkeit des Herrn
wird dich zu sich nehmen.

2 2. RECITATIVO *Basso*

Der reiche Gott wirft seinen Überfluss
Auf uns, die wir ohn ihn auch nicht den Odem haben.
Sein ist es, was wir sind; er gibt nur den Genuss,
Doch nicht, dass uns allein
Nur seine Schätze laben.
Sie sind der Probestein,
Wodurch er macht bekannt,
Dass er der Armut auch die Notdurft ausgespendet,
Als er mit milder Hand,
Was jener nötig ist, uns reichlich zugewendet.
Wir sollen ihm für sein gelehntes Gut
Die Zinse nicht in seine Scheuern bringen;
Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht,
Kann mehr als alle Gab ihm an das Herze dringen.

PART ONE

1. [CHORUS]

Is it not to deal thy bread to the hungry,
and that thou bring the poor that are cast out to thy house?
when thou seest the naked, that thou cover him;
and that thou hide not thyself from thine own flesh?
Then shall thy light break forth
as the morning,
and thine health shall spring forth speedily:
and thy righteousness shall go before thee;
the glory of the Lord
shall be thy reward.

2. RECITATIVE *Bass*

The bountiful God sends his abundant riches
To us, who without him would not even have breath.
What we are belongs to him; he just gives us pleasure,
But not so that we should
Merely delight in his treasures.
They are the benchmark
Through which he makes it known
That he has also given what is needed to those in poverty.
When, with gentle hand,
He lavishly provides us with whatever we need.
For the riches that he has lent us
We shall pay no interest;
Mercy shown to our neighbour
Can touch his heart more than all gifts.

3 3. ARIA *Alto*

Seinem Schöpfer noch auf Erden
Nur im Schatten ähnlich werden,
Ist im Vorschmack selig sein.
Sein Erbarmen nachzuahmen,
Streuet hier des Segens Samen,
Den wir dorten bringen ein.

3. ARIA *Alto*

To bear even shadowy semblance
Here on earth to the creator
Is a foretaste of blessedness.
The emulation of his compassion
Scatters here the seeds of blessing
Which in the next life we shall harvest.

SECONDA PARTE / ZWEITER TEIL

PART TWO

4 4. ARIA *Basso*

Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht;
Denn solche Opfer gefallen Gott wohl.

4. ARIA *Bass*

But to do good and to communicate forget not:
for with such sacrifices God is well pleased.

5 5. ARIA *Soprano*

Höchster, was ich habe,
Ist nur deine Gabe.
Wenn vor deinem Angesicht
Ich schon mit dem meinen
Dankbar wollt erscheinen,
Willst du doch kein Opfer nicht.

5. ARIA *Soprano*

Highest, that which I have
Is only your gift.
If, before your countenace,
I, with my own,
Wish gratefully to appear,
Yet you desire no sacrifice.

6 6. RECITATIVO *Alto*

Wie soll ich dir, o Herr, denn sattsamlich vergelten,
Was du an Leib und Seel mir hast zugut getan?
Ja, was ich noch empfang, und solches gar nicht selten,
Weil ich mich jede Stund noch deiner rühmen kann?
Ich hab nichts als den Geist, dir eigen zu ergeben,
Dem Nächsten die Begierd, dass ich ihm dienstbar werd,
Der Armut, was du mir gegönnt in diesem Leben,
Und, wenn es dir gefällt, den schwachen Leib der Erd.
Ich bringe, was ich kann, Herr, lass es dir behagen,
Dass ich, was du versprichst, auch einst davon mög tragen.

6. RECITATIVE *Alto*

O Lord, how should I sufficiently reimburse you
For that which you have granted me, body and soul?
Verily, for what I am still receiving, by no means seldom,
Through always being able to sing your praise?
I possess only my spirit that I may offer to you,
To my neighbour just the desire to be of service,
To the poor, that which you have granted me in this life,
And, if it pleases you, Lord, my weak body into the earth.
I shall present what I can, Lord, may it please you,
So that one day I may garner what you have promised.

7 7. CHORAL

Selig sind, die aus Erbarmen
Sich annehmen fremder Not,
Sind mitleidig mit den Armen,
Bitten treulich für sie Gott.
Die behülflich sind mit Rat,
Auch, wo möglich, mit der Tat,
Werden wieder Hülf empfangen
Und Barmherzigkeit erlangen.

7. CHORALE

Blessed are they who, from pity,
Take upon themselves the suffering of others,
Are compassionate towards the poor,
Pray for them faithfully unto God.
They who are helpful with their advice,
And also, where possible, by their actions,
Shall again receive help
And obtain mercy.

Es wartet alles auf dich, BWV 187

PRIMA PARTE / ERSTER TEIL

8 1. [CHORUS]

Es wartet alles auf dich,
Dass du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit.
Wenn du ihnen gibest, so sammeln sie,
Wenn du deine Hand auftust,
So werden sie mit Güte gesättiget.

9 2. RECITATIVO *Basso*

Was Kreaturen hält
Das große Rund der Welt!
Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;
Was zeuget nicht die Flut?
Es wimmeln Ström und Seen.
Der Vögel großes Heer
Zieht durch die Luft zu Feld.
Wer nähret solche Zahl,
Und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?
Zahlt aller Erden Gold
Ihr wohl ein einig Mal?

PART ONE

1. [CHORUS]

These wait all upon thee;
that thou mayest give them their meat in due season.
That thou givest them they gather:
thou openest thine hand,
they are filled with good.

2. RECITATIVE *Bass*

What creatures inhabit
Earth's great orb!
Look at the mountains, in their thousands;
What do the waters not produce?
Rivers and lakes swarm with life.
The great host of birds
Flies through the air, towards the fields.
Who nourishes this multitude,
And who indeed can deliver when they are needy?
Can any monarch strive for such greatness?
Could all of the earth's gold
Buy it even a single time?

10 3. ARIA *Alto*

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.
Es träufet Fett und Segen
Auf deines Fußes Wegen,
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut.

SECONDA PARTE / ZWEITER TEIL

11 4. ARIA *Basso*

Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen:
Was werden wir essen,
Was werden wir trinken,
Womit werden wir uns kleiden?
Nach solchem allen trachten die Heiden.
Denn euer himmlischer Vater weiß,
Dass ihr dies alles bedürfet.

12 5. ARIA *Soprano*

Gott versorget alles Leben,
Was hienieden Odem hegt.
Sollt er mir allein nicht geben,
Was er allen zugesagt?
Weicht, ihr Sorgen, seine Treue
Ist auch meiner eingedenk
Und wird ob mir täglich neue
Durch manch Vaterliebs Geschenk.

13 6. RECITATIVO *Soprano*

Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen
Und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zugedacht,
So werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,
Und wie er auch vor mich die Rechnung hab gemacht.
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,
Die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;
Der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren,
So weiß ich, dass er mir auch meinen Teil bestimmt.

3. ARIA *Alto*

O Lord, you alone crown the year with your goodness.
Unction and blessing trickle
Where your feet have trodden,
And it is your mercy that does good for everyone.

PART TWO

4. ARIA *Bass*

Therefore take no thought, saying,
What shall we eat? or,
What shall we drink? or,
Wherewithal shall we be clothed?
(For after all these things do the Gentiles seek:)
for your heavenly Father knoweth
that ye have need of all these things.

5. ARIA *Soprano*

God provides for every living thing
That breathes here below.
Should he to me alone deny
That which he has promised to all others?
Yield, o sorrows; his dependability
Is destined for me also
And is for me every day renewed
By the loving Father's many gifts.

6. RECITATIVE *Soprano*

If I just hold fast to my childlike faith
And accept gratefully what He has ordained for me,
I shall never find myself without succour,
And how, for me too, he has paid the debt.
It is useless to worry; wasted is the effort
That is made by the despairing heart to satisfy its needs;
God, eternally rich, has taken upon himself the sorrow,
Thus I know that he has also determined my part.

14 7. CHORAL

Gott hat die Erde zugericht',
Lässts an Nahrung mangeln nicht;
Berg und Tal, die macht er nass,
Dass dem Vieh auch wächst sein Gras;
Aus der Erden Wein und Brot
Schaffet Gott und gibts uns satt,
Dass der Mensch sein Leben hat.

Wir danken sehr und bitten ihn,
Dass er uns geb des Geistes Sinn,
Dass wir solches recht verstehn,
Stets in sein' Geboten gehn,
Seinen Namen machen groß
In Christo ohn Unterlass:
So sing'n wir recht das Gratias.

7. CHORALE

God has ordained the earth,
He lets it not want for nourishment;
He gives water to the hills and valleys
So that the grass may grow for the cattle;
From the earth God creates
Wine and bread to make us replete,
So that man may have his life.

We are very grateful, and ask Him
That he gives us the presence of mind
To understand such things correctly
And constantly follow his commandments,
And magnify his name
In Christ, unceasingly:
Then rightly we shall sing Gratias.

Gelobet sei der Herr, mein Gott, BWV 129

15 1. [CHORUS]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Licht, mein Leben,
Mein Schöpfer, der mir hat
Mein Leib und Seel gegeben,
Mein Vater, der mich schützt
Von Mutterleibe an,
Der alle Augenblick
Viel Guts an mir getan.

16 2. ARIA *Basso*

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Heil, mein Leben,
Des Vaters liebster Sohn,
Der sich für mich gegeben,

1. [CHORUS]

Praised be the Lord,
My God, my light, my life,
My creator, who gave me
My body and soul.
My Father, who protects me
From the moment of my birth,
Who at all times
Has done many good things for me.

2. ARIA *Bass*

Praised be the Lord,
My God, my salvation, my life,
Dearest Son of the Father,
Who has given himself for me,

Der mich erlöset hat
Mit seinem teuren Blut,
Der mir im Glauben schenkt
Sich selbst, das höchste Gut.

Who has redeemed me
With his precious blood,
Who gives to me in faith
Himself, the highest of riches.

17 3. ARIA *Soprano*

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Trost, mein Leben,
Des Vaters werter Geist,
Den mir der Sohn gegeben,
Der mir mein Herz erquickt,
Der mir gibt neue Kraft,
Der mir in aller Not
Rat, Trost und Hülfe schafft.

3. ARIA *Soprano*

Praised be the Lord,
My God, my comfort, my life,
Worthy Spirit of the Father,
That the Son has given to me,
That refreshes my heart,
That gives me new strength,
That gives me, in times of need,
Advice, consolation and help.

18 4. ARIA *Alto*

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, der ewig lebet,
Den alles lobet, was
In allen Lüften schwebet;
Gelobet sei der Herr,
Des Name heilig heißt,
Gott Vater, Gott der Sohn
Und Gott der heilge Geist.

4. ARIA *Alto*

Praised be the Lord,
My God, who lives forever,
Who is praised by everything that
Hovers in the air;
Praised be the Lord,
Whose name is called holy,
God the Father, God the Son
And God the Holy Ghost.

19 5. CHORAL

Dem wir das Heilig itzt
Mit Freuden lassen klingen
Und mit der Engel Schar
Das Heilig, Heilig singen,
Den herzlich lobt und preist
Die ganze Christenheit:
Gelobet sei mein Gott
In alle Ewigkeit!

5. CHORALE

To him for whom we now
Sing joyfully Holy
And with the host of angels
Sing Holy, Holy,
To whom all of Christianity
Renders heartfelt praise:
My God be praised
In all eternity!

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recording:	February 2009 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Tuner: Akimi Hayashi Producer: Ingo Petry Sound engineer: Andreas Ruge
Equipment:	Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Bastian Schick Mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2008
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Yukari Nonoshita: © Mariko Kubo
Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman
Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1801 © & ℗ 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Yukari Nonoshita
Robin Blaze
Peter Kooij

BIS-SACD-1801